

LOS ARREGLOS DEL JARDÍN SOBRE EL TEXTO DE LOS *SONETOS* DE GARCÍA LORCA

BRAE · TOMO XCIX · CUADERNO CCCXIX · ENERO-JUNIO DE 2019

RESUMEN: Tras un breve repaso de las fases de composición y transmisión, el presente artículo propone una serie de enmiendas al texto de los *Sonetos del amor oscuro*, tratando tangencialmente otras cuestiones relativas al total de la producción sonetística lorquiana.

Palabras clave: Lorca; sonetos; crítica textual; crítica genética.

THE GARDEN ARRANGEMENTS ON THE TEXT OF SONNETS OF GARCÍA LORCA

ABSTRACT: After a brief review of the stages of their composition and transmission, this work attempts to make several textual emendations to Lorca's *Sonetos del amor oscuro*, tangentially focusing as well on other questions involving the entire lorquian sonnet production.

Keywords: Lorca; sonnets; textual criticism; genetic criticism.

*A Bienvenido y Selena**

CUMPLIDA la triste efeméride que conmemorara los ochenta años de composición de estas piezas maestras del soneto castellano, última y extraordinaria muestra de capacidad poética de su autor, los *Sonetos del*

* Sobre la génesis del texto lorquiano y sus enmiendas di una clase para la asignatura de «Crítica textual» el 21 de abril de 2016 en la Universidad Autónoma de Barcelona. Quiero recordar también aquí a los estudiantes (*pius et mansuetus alumni*) que, con su atención amable y sus lúcidas observaciones, ayudaron a pulir estas notas.

amor oscuro siguen envueltos en una neblina de problemas ecdóticos y hermenéuticos difícil de disipar.¹ Nada raro si tenemos en cuenta que fueron apareciendo gota a gota a lo largo de más de setenta años, y que las primeras ediciones son más que cuestionables: una extranjera, una clandestina y una precipitada.

La serie fue escrita entre Valencia y Barcelona, de septiembre de 1935 a enero de 1936, mientras Lorca pasaba los días entre lecturas públicas de sus obras y asistencias a diversos actos relacionados con el estreno y representación de *Yerma*, y mientras sufría las penas de sus amores oscuros.²

El primer soneto en aparecer publicado lo hizo póstumamente, en la sección de *Poesías inéditas* que acompañaba a *Diván del Tamarit* (Nueva York, *Revista Hispánica Moderna*, 1940) bajo el título «El poeta pide a su amor que le escriba». El 23 de noviembre de ese mismo año, sin embargo, *El Universal* de México lo edita como «El poeta exige a su amor que le escriba», con pocas e irrelevantes variaciones fuera del título; ésta es la versión que más tarde utilizó Losada para su edición de las *OC*. Pero aún hay una tercera versión, aparecida en el n.º 2 de la revista *Corcel* de Valencia, pág. 17, entre diciembre de 1942 y enero de 1943, titulada esta vez «El poeta se queja de que su amor no le escriba», pero igualmente sin variantes de interés, fuera del título. Por lo tanto, debemos partir de tres testimonios diferentes para sendas versiones, de los cuales se ha conservado tan solo el manuscrito autógrafo.

En 1941 aparece en la revista *Cancionero* de Valladolid, que dirigía Julio Gómez de la Serna, el «Soneto de la dulce queja», que coincide con el manuscrito conservado y que siguen la mayoría de ediciones posteriores. No obstante, en 1952, el n.º 9 de la revista *Alba. Verso y Prosa*, de Vigo, anuncia la publicación de «Un soneto inédito de F. G. L.», sin más título, y pese a que para entonces el poema ya había sido editado en Losada y Aguilar, además de en *Cancionero*.

¹ Véase Mario Hernández, «Jardín deshecho: los sonetos de García Lorca», *El Crotalón. Anuario de filología española*, 1, Madrid, El Crotalón, 1984, págs. 193-228, artículo escrito con motivo de la publicación clandestina de los sonetos, y mientras se preparaba la edición autorizada, que aparecería en marzo de ese mismo año en el diario *ABC*.

² Dado que el objetivo de estas notas es sólo esclarecer y tratar de ofrecer soluciones a los diversos problemas ecdóticos que plantea el texto, remito a Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011, págs. 1027-1062 y a *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 820.

Este testimonio, pese a su falta de autoridad, transmite numerosas variantes que como demostraré abajo, parten de un estadio anterior del soneto cuyo manuscrito no se ha conservado. Las *OC* y el resto de ediciones traen únicamente estos dos sonetos.

Hasta 1980, por lo tanto, sólo se conocían «El poeta pide a su amor que le escriba»³ y el «Soneto de la dulce queja». Ese mismo año aparecen, en la edición de Arturo del Hoyo y Jorge Guillén,⁴ tres más: el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma», «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca», y «El poeta dice la verdad». Aunque no se sabe con certeza, es posible que la causa de que estos tres poemas permanecieran en la sombra durante más de cuarenta años fuera el imposible acceso durante el tiempo de dictadura a la –en palabras de Mario Hernández– «caótica maleta» donde estaban los manuscritos lorquianos.⁵ Sin embargo, los tres sonetos comparten folio con otros de la misma serie que no aparecieron en esta edición, de modo que no cabe descartar que provinieran de otras fuentes, o que se intentaran evitar nuevas referencias a la homosexualidad del autor, motivadas por el tono tan personal de estas composiciones.⁶

En 1981, André Belamich, amigo de la familia del poeta desde su época de estudiante en Madrid, publica la traducción francesa de las *OC* de Lorca (París, Gallimard). Es la primera vez que se editan los once sonetos, y también la primera que se reúnen bajo el título de *Sonetos del amor oscuro*. Aparecen además otros sonetos todavía inéditos en castellano en aquel momento.⁷ La edición, bastante decorosa, contiene sin embargo varios errores. Aunque la in-

³ Con este título aparece en todas las ediciones desde la sección de «Poesías inéditas» que acompañaba a *Diván del Tamarit* (*Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1940), a pesar de que en el manuscrito aparece, a bolígrafo, el definitivo: «Soneto de la carta».

⁴ Federico García Lorca, *Sonetos del amor oscuro*, ed. Arturo del Hoyo y Jorge Guillén, Barcelona, Maeght, 1980. Ambos llevaban editando las *OC* de Lorca en Aguilar desde 1952.

⁵ Agradezco desde aquí al profesor Mario Hernández que se tomara la molestia de concederme un buen rato para saciar mi curiosidad sobre algunos puntos de su investigación.

⁶ Cfr. José Luis Cano, *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral, 1986, págs. 184-185.

⁷ Por ejemplo, el que empieza «El viento explora cautelosamente», que no traía ninguna edición hasta la de García-Posada para Galaxia Gutenberg (1996).

dignación en nuestro país es general,⁸ en las ediciones de Mario Hernández (*Diván...* 1982) y García-Posada (*OC*, 1982) vuelven a aparecer los mismos cinco sonetos que ya se conocían antes de la edición de Bellamich.

Como consecuencia de ello, aparece en 1983 una edición clandestina, sin el nombre de Lorca ni de ningún editor, en una tirada de doscientos cincuenta ejemplares muy cuidada, con datación en Granada en el otoño de 1983. La mayoría de ejemplares se regalan a amigos y conocidos del poeta, o a estudiosos de su obra, al ser sin ánimo de lucro. Ostensiblemente, se envía un ejemplar a Francisco García Lorca y otro a Isabel. Los protagonistas de la conjura habrían sido André Belamich, Daniel Eisenberg, Víctor Infantes, Pedro Cátedra, y tal vez el propio Mario Hernández, unos como principales estudiosos que tenían acceso a los manuscritos y otros como promotores de la edición.

La respuesta no se hace esperar. Al año siguiente –aunque sólo unos meses más tarde–, en marzo de 1984, el diario *ABC* publica, bajo supervisión de su director Torcuato Luca de Tena y con la ayuda de Miguel García-Posada, la versión autorizada por la familia de «todos los sonetos de amor de Federico García Lorca conocidos hasta la fecha».⁹ Ni una sola referencia al posible componente homoerótico de los sonetos, como advertiría enseguida Vicente Aleixandre,¹⁰ ni al título –provisional, aunque autorizado– de *Sonetos del amor oscuro*.¹¹

El texto se resiente considerablemente de la precipitada edición, aunque enmienda bien algunos errores mucho más graves de la clandestina. A partir de este año, todas las ediciones autorizadas traerán las mismas variantes publicadas en *ABC*; y sólo se permitirá el acceso al archivo a un grupo reducido –más reducido– de estudiosos, entre ellos García-Posada, encargado de la edición autorizada de las *OC* de Lorca (Galaxia-Gutenberg, 1996), que aprovecha en enorme medida las notas recopiladas hasta entonces por Mario Hernández.

⁸ Véase María Dolores Aguilera, «Lorca en francés», *Quimera*, XIV, 1981, págs. 6-9.

⁹ Véase *ABC*, 17 de marzo de 1984, págs. 3, 5 y 45-53.

¹⁰ José Luis Cano, *op. cit.*, pág. 284.

¹¹ Cfr. Daniel Eisenberg, «Reaction to the publication of the *Sonetos del amor oscuro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 1988, págs. 129-139: «Not only Aleixandre but also Neruda, Ayala, Cernuda, Rivas Cherif, Martínez Nadal, Giner de los Ríos, Guillermo de Torre, Altola-guirre, Bergamín, and Manuel Benítez Inglott all used that title and no other» (pág. 12).

Pero el goteo de poemas nuevos no termina aquí, pues esa misma edición de García-Posada (1996: 963) transcribía en las notas anexas un nuevo soneto inconcluso y todavía soterrado en el Archivo García Lorca (en adelante, AGL), que comienza «¡Oh cama del hotel! ¡oh dulce cama!», aunque ya había sido publicado el año anterior en Áltera.

A día de hoy, los manuscritos conservados en el AGL que contienen los *Sonetos del amor oscuro* son los siguientes:

P-12(4): [¡Oh cama del hotel! ¡oh dulce cama!]. Papel sin marca. Tinta negra.

P-12(10): *Soneto de la guirnalda de rosas (El poeta desnudo delante del espejo)*. Papel sin marca. Tinta negra.

P-12(11): *Soneto de la carta (El poeta pide a su amor que le escriba) – Soneto de la dulce queja – Llagas de amor*. Papel con membrete del Hotel Victoria. Lápiz con correcciones a pluma.

P-12(12): *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma – El poeta habla por teléfono con el amor – El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca – El poeta dice la verdad*. Papel con membrete del Hotel Victoria. Lápiz con correcciones a pluma.

- P-12(13): [¡Ay voz secreta del amor oscuro!] – *El amor duerme en el pecho del poeta – Noche del amor insomne*. Papel con membrete del Hotel Victoria. Lápiz con correcciones a pluma.

Como puede verse, resulta extraño que el soneto *Llagas de amor*, por no ir más lejos, permaneciera oculto hasta la edición de Maeght de 1980, cuando resulta que comparte folio con los dos sonetos conocidos ya desde los años de 1940. Si además elegimos creer el testimonio de don Luis Rosales, que aseguraba que Lorca estuvo escribiendo sonetos «compulsivamente», hasta reunir entre treinta y treinta y cinco –que el padre, Miguel Rosales, habría entregado a la familia inmediatamente después de su muerte–,¹² no parece imposible que

¹² Cfr. Ian Gibson, *Granada, 1936. El asesinato de García Lorca*, Barcelona, Crítica, 1979, pág. 180.

aún queden varios sonetos por rescatar del olvido.¹³ Para colmo, al título de *Sonetos del amor oscuro*, autorizado por varios testimonios, se sumaría otro que el poeta habría comunicado al propio Rosales en esos mismos últimos días de su vida: *El jardín de los sonetos*, o *Jardín de los sonetos*.¹⁴

Hasta aquí, el resumen de las vicisitudes de transmisión del texto. A ellas se suman, lamentablemente, algunos errores apriorísticos sobre los manuscritos que se han venido aceptando, y que cabe descartar. Decía Mario Hernández:¹⁵

Los sonetos de amor editados en francés por Belamich y en español por un anónimo erudito no sólo son borradores en poemas, sino que tienen todos los rasgos de borradores en primera redacción. Los mismos problemas comentados muestran que los manuscritos conservados constituían los originales que el autor guarda para sí mismo, a la espera de su corrección y eventual copia en limpio. La escritura a lápiz y con tinta en un mismo borrador sugiere que Lorca pudo revisar alguno de los sonetos. Si lo hizo fue muy superficialmente, pues dejó versos como éste de «El poeta dice la verdad»: «*que lo no que* me des y no te pida». La alteración en el orden de las palabras es propia de una escritura rápida y puede ejemplificarse a través de otros manuscritos lorquianos, en especial de teatro.

Basta un simple vistazo a los manuscritos para cerciorarse de que, en efecto, son borradores, pero también de que en ningún caso pueden ser «borradores en primera redacción». Los motivos siguientes lo ilustran, creo, sin lugar a dudas: 1) hay entre tres y cuatro sonetos por folio en los papeles con membrete del hotel; 2) algunos de los sonetos apenas transmiten correcciones;¹⁶ 3) se conserva una versión distinta del «Soneto de la dulce queja» en la revista *Alba. Verso*

¹³ Especialmente tras las últimas declaraciones, a raíz de la publicación de la edición clandestina. Rosales aseguró en 1984 que estaba «absolutamente arrepentido [de no haber conservado copia], porque esos sonetos no están entre los publicados». Cfr. Hernández, *op. cit.*, pág. 220.

¹⁴ Véanse Hernández, *op. cit.*, pág. 221 y Gibson, *op. cit.*, 1979, pág. 181.

¹⁵ Hernández, *op. cit.*, pág. 219.

¹⁶ Por ejemplo, el soneto «Llagas de amor» sólo corrige cuatro veces: *luz* por *brasa* (v. 1), *devora* por *me abrasa* (v. 1), *sangre* por *yerba* (v. 5), y *cama de herido* por *campo de heridas* (v. 9). Pocas correcciones para un soneto de tanta complejidad conceptual.

y prosa (Vigo, 1952). Los dos primeros datos apuntan a que los manuscritos transmiten *copias a limpio* de una primera (o varias) redacción(es). Es imposible defender que un poeta, ni Lorca, pudiera escribir diez de estos sonetos de una sentada con tan pocas vacilaciones.¹⁷ El tercer punto señala también hacia esta hipótesis, especialmente porque todo indica que la publicación de 1952 transmite un estadio anterior al encontrado en el manuscrito, como se verá enseguida. En resumen, si existen estadios anteriores para alguno de los sonetos, los borradores no pueden ser de primera redacción.

En cuanto al verso «*que lo no que me des y no te pida*»,¹⁸ es claramente un error de copista por alteración del orden de palabras, prácticamente imposible de cometer durante el proceso de composición y, por el contrario, de ocurrencia extremadamente fácil en la copia.¹⁹ El que haya correcciones sobre el manuscrito no es nada que debiera sorprender, pues lo que para el estudioso es un objeto inamovible y casi sagrado, para el autor es solamente materia prima y maleable sobre la que trabajar. Asimismo, el error mencionado puede pasar inadvertido incluso a una lectura atenta, pues la mente del lector reordena inconscientemente la sintaxis, y especialmente si el lector es el propio autor, pues antes habría escrito el verso correctamente.

¹⁷ Cfr. el siguiente ejemplo de cuarteto desechado, en uno de los primeros manuscritos que transmiten el soneto «Adán», bajo la signatura P-12(5), con múltiples correcciones y tachaduras, y donde los vv. 1 y 4 no riman:

–Soneto–

Luz que hieres, anuncio de la roca
donde mi amor será perfil tranquilo
cuando rota en el haz la noche en vilo
cubra el momento de la tierra llena.

¹⁸ La edición clandestina de 1983 enmendaba el verso mal, suprimiendo el «no» y dejándolo hipométrico. La enmienda correcta, que todas las ediciones han seguido, debe ser a un error por alteración del orden de palabras (*transmutatio*): «que lo que no me des y no te pida».

¹⁹ En efecto, el proceso de escritura supone: 1) componer; y 2) poner por escrito. Por el contrario, el de copia supone: 1) leer un fragmento (*pericopa*); 2) memorizarlo; 3) dictárselo a uno mismo; y 4) ponerlo por escrito. Es entre el segundo y el tercer estadio de este proceso cuando es más habitual incurrir en un error por alteración, como explica el profesor Alberto Blecha, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 17 y 18.

El único soneto del que se nos ha conservado una versión significativamente distinta es, como queda dicho, el «Soneto de la dulce queja». Copio ambas versiones:

Ms. P-12(11):

«Soneto de la dulce queja»

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

Alba. Verso y Prosa (Vigo, 1952):

«Un soneto inédito de F. G. L.»

No me dejes perder la maravilla
de tus ojos de estatua, ni el acento
que de noche me pone en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

Tengo miedo de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las ramas de tu río
con hojas de mi Otoño enajenado.

La misma composición ya había aparecido en la revista *Cancionero* (Valladolid, 1941), bajo el escueto título de «Soneto» y con sólo una variante respecto al manuscrito, en el v. 3: «que de noche me pone en la mejilla», error por *transmutatio* cometido probablemente en el momento de sacar la copia del manuscrito, como ocurría con el «que lo no que me des» ya mencionado.

Resulta obvio que la versión transmitida por *Alba. Verso y Prosa* parte de un estadio anterior al conservado en el manuscrito, cuyo proceso de modificación es el siguiente: 1) Lorca escribe «No me dejes perder la maravilla»; 2) al llegar al v. 12, repite la estructura, «no me dejes perder lo que he ganado»; 3) vuelve al v. 1 y decide establecer una anáfora con el primer verso del siguiente cuarteto: «Tengo miedo»; 4) cambia el original «Tengo miedo» del v. 5 por un inusual «Tengo pena» para que la anáfora con el v. 1 no resulte tan rígida;

y 5) sustituye «las ramas de tu río» (v. 13) por «las aguas de tu río». De este modo, el soneto queda establecido sobre una estructura tripartita que originalmente no tenía: *miedo-duda* (cuartetos), *condicionales* (primer terceto), y *petición* (segundo terceto); el estadio anterior empezaba con una petición que se repetía en el v. 12, muestra evidente de una primera tentativa. Además, cabe tener en cuenta que ninguna de las dos versiones publicadas trae título (añadido posteriormente a pluma en el manuscrito), cosa bastante inusual: si la versión de la revista fuera posterior al manuscrito, ¿por qué razón iba a omitirse el título «Soneto de la dulce queja» a favor de un genérico «Soneto» (*Cancionero*, Valladolid, 1941) o «Un soneto inédito de F. G. L.» (*Alba*, Vigo, 1952)?

Pese a todo, las ediciones de Arturo del Hoyo (Maeght, 1980) y Mario Hernández (Alianza, 1981), que no conocían el manuscrito, siguieron transmitiendo la versión de *Alba* por considerarla posterior a la de *Cancionero*, sin contar con que cualquier edición es póstuma y que por lo tanto las fechas no ayudan a establecer cuál es el estadio definitivo, que debe buscarse por otras vías.²⁰ La edición de García-Posada (Galaxia-Gutenberg, 1996) fijó definitivamente el texto del manuscrito como *melior*, relegando a nota la versión de *Alba. Verso y Prosa*.²¹

Algo parecido es lo que ocurre con el «Soneto de la carta», aparecido bajo tres títulos distintos entre 1940 y 1943,²² y del que dijo Daniel Eisenberg:

Of these sonnets only two were known up to 1980: “El poeta pide a su amor que le escriba,” whose autograph manuscript bears the earlier title of “Soneto de la carta” (9d; 18, p. 213), and the poem known from

²⁰ Aparecida ya la edición clandestina, Hernández seguía defendiendo que la versión de 1952 era posterior. Véase Hernández, *op. cit.*, pág. 213.

²¹ Véase Federico García Lorca, *Poesía*, Barcelona, ed. Miguel García-Posada, Galaxia-Gutenberg, 1996, pág. 874.

²² «El poeta pide a su amor que le escriba» (*Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1940) «El poeta exige a su amor que le escriba» (*El Universal*, México, 23 de noviembre 1940), y «El poeta se queja de que su amor no le escriba» (*Corcel*, Valencia, diciembre de 1942-enero de 1943).

its first line as “Tengo miedo a perder la maravilla,” found in manuscript with the title “Soneto de la dulce queja.”²³

No sabemos qué hizo pensar al erudito estadounidense que «Soneto de la carta» era «the earlier title», y no el aparecido en las publicaciones, pero muy probablemente se trate del mismo error que cometía Hernández: asociar automáticamente una fecha posterior a una versión posterior; o bien, haber conocido el poema con un título durante tantos años que le costara aceptar otro aparecido con mucha posterioridad. Pero el hecho es que Lorca sustituye varios títulos contruidos sobre la sintaxis «El poeta + *predicado*» por «Soneto + *complemento del nombre*», y nunca al revés, como muestran los ejemplos siguientes:²⁴

El poeta da quejas dulces a su amor (E1, *tachado*): Soneto de la dulce queja (E2)

El poeta desnudo delante del espejo (E1, *tachado*): Soneto de la guirnalda de rosas (E2)

A partir de tales ejemplos, podemos, como queda dicho, conjeturar que Lorca tiende a sustituir los títulos contruidos sobre «El poeta + *predicado*» por «Soneto + *complemento del nombre*». El proceso de sustitución del título no se da nunca a la inversa. Por lo tanto, la hipótesis a la que se apunta es, inevitablemente, a que «El poeta pide a su amor que le escriba» parte de una redacción temprana (quizá, de una eventual cuartilla suelta en la que Lorca habría compuesto este soneto antes de trasladarlo al folio con membrete del Hotel Victoria), y que el autor decidió cambiar el título en la copia a limpio por el de «Soneto de la carta». Incluso es posible que «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» fuera un título provisional, aunando las dos posibilidades sintácticas por una de las cuales hubiera eventualmente acabado decantándose el poeta:

²³ Daniel Eisenberg, *op. cit.*, pág. 130.

²⁴ Donde E1 y E2 hacen referencia a cada uno de los estadios transmitidos por los manuscritos (E1: primera redacción a lápiz; E2: correcciones a pluma o lápiz).

El poeta pide a su amor que le escriba (C₁, copia): Soneto de la carta (E₂)

Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma (¿E₁+E₂?)

Pese a estos datos, García-Posada (Galaxia-Gutenberg, 1996), que –con buen criterio– había seguido el manuscrito en la disyuntiva anterior, opta en este caso por titular el soneto como «El poeta pide a su amor que le escriba», según la primera publicación en *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York, 1940).²⁵ El motivo de García-Posada es que la revista transmite una «versión que establecieron Francisco García Lorca y Ángel del Río a partir de una copia en limpio conservada en el archivo GL y que, según Hernández, el hermano del poeta debió recibir en París durante la guerra civil».²⁶ Tomando el hecho de que tal «copia en limpio» es de mano ajena y que, por lo tanto, carece de autoridad frente al manuscrito autógrafo, es difícil explicar qué movió al crítico a editar «el texto de RHM, es decir, el apógrafo arriba mencionado».²⁷ Además, el título «El poeta pide a su amor que le escriba» no aparece en el manuscrito autógrafo, por lo que ni siquiera es posible demostrar que el título del apógrafo no fuera invención del propio copista, basándose quizá en otros de la serie.²⁸ Las correcciones del original autógrafo –cuatro en total– pueden no ser más que pruebas del autor durante el traslado a limpio, y no demuestran, por lo tanto, que el apógrafo sea copia del original. En resumen, todos los argumentos apuntan a que debe editarse el manuscrito y relegar las variantes de las publicaciones a nota, como en el caso anterior.

Por lo tanto, podemos en este momento y según todo lo dicho, trazar la siguiente línea genética:²⁹

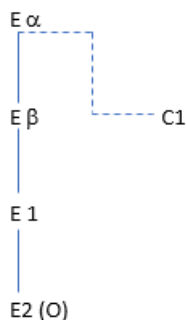
²⁵ Cfr. García-Posada (ed.), *op. cit.*, págs. 629 y 967.

²⁶ *Idem*, pág. 967.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cfr. «El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca», «El poeta habla por teléfono con el amor», y algunos títulos de E₁ substituidos en E₂.

²⁹ Que transcribo como *stemma* por comodidad y claridad.



Donde:

- $E\alpha$ = Primera redacción/estadios anteriores a E_I .
- $E\beta$ = Estadios hipotéticos intermedios entre C_I y E_I .
- E_I = Copia a limpio conservada.
- E_2 = Paratexto y correcciones a pluma.
- (O) = *Manuscrito original autógrafo*, base de la edición.
- C_I = Copias derivadas de $E\alpha$ (atestiguadas en el *Soneto de la dulce queja* y el *Soneto de la carta*, e hipotéticas en el resto de casos).

Asimismo, es posible recopilar ya algunas conclusiones parciales:

- 1) Los manuscritos transcriben los dos últimos estadios conservados del proceso de composición de la serie, y deben ser tratados como copias a limpio provisionales.
- 2) Cualquier variante transmitida por ediciones tempranas parte de copias de estadios anteriores a los conservados en los manuscritos, y deben descartarse a favor de la lectura transmitida por éstos.
- 3) Cabe conjeturar al menos un estadio anterior para cada soneto, aunque sólo pueda demostrarse su existencia en dos de ellos.

- 4) Los errores transmitidos por E1 y/o E2 pueden ser de copista, y su enmienda se apoya en una hipotética lección correcta de E α .
- 5) En cuanto a los títulos, la estructura «Soneto + *complemento del nombre*» parte de E2, mientras que «El poeta + *predicado*» lo hace de E1 y es, por lo tanto, *descriptor*.

El propósito de lo dicho hasta aquí no es otro, aparte de corregir algunos errores de los editores, que el de demostrar que los manuscritos conservados bajo la signatura P-12 en el AGL tienen todas las propiedades, tanto ventajas como inconvenientes, de lo que la crítica neolachmanniana denomina *manuscrito original autógrafo*, y que aparece en los *stemma*, habitualmente, bajo la sigla O. Cuando no se conserva el original, la crítica textual busca su reconstrucción a partir de los testimonios conservados; si, en cambio, ha llegado hasta nosotros, es en principio *optimus* y debe servir de base para cualquier edición. Pero en el caso de que se dé esta segunda circunstancia, el editor se enfrenta a otro tipo de problemas, pues, en efecto, un *manuscrito original autógrafo* no viene a ser más que la copia en limpio de uno o varios borradores, a veces sueltos y desordenados, con eventualmente múltiples correcciones, vacilaciones y reescrituras que el autor ha ido desechando en el proceso. Como toda copia, además, transmite errores de copista, a los que ni el autor es invulnerable. En tales casos, pueden y deben realizarse enmiendas *ope ingenii*, aunque éstas requieren una justificación detallada a partir del *usus scribendi* del autor, o de la época; o bien el sustento de una sólida base hermenéutica que justifique, nada menos, corregir lo que escribió el propio autor.

Con todo, a veces ocurre que tanto el error como su enmienda son relativamente sencillos de localizar y restituir. Es el caso de «que lo no que me des y no te pida» («El poeta dice la verdad», v. 12), evidente error por *transmutatio* cuya enmienda, sin embargo, no resultó igual de evidente para todos los editores. Entre los múltiples errores de la edición clandestina (en adelante, C), se halla éste, que tiene la particularidad de ser un error de editor sobre un error de autor:

que lo no que me des y no te pida P-12(12) | que lo que me des y no te pida C

Dejando el verso hipométrico y sin sentido con los siguientes, y presuponiendo que el error había sido por adición, mucho más infrecuente que las supresiones o alteraciones. La enmienda correcta la llevó a cabo García-Posada en su edición de *ABC* (1984; en adelante, *A*), y la han seguido desde entonces todas las ediciones:

que lo no que me des y no te pida P-12(12) | que lo que no me des y no
te pida *A*

Otros errores editoriales fueron fruto de la intrincada caligrafía lorquiana o de la falta de puntuación, y la enmienda no era sencilla de justificar. El soneto sin título [¡Ay voz secreta del amor oscuro!] requiere, por ejemplo, que se reconstruya toda la puntuación, y el v. 9 es de especial dificultad:

Huye de mi caliente voz de hielo P-12(13) | Huye de mi caliente voz de
hielo *C* | Huye de mí, caliente voz de hielo *A*

Sin lugar a dudas, todo el soneto es una advocación a la «voz secreta del amor oscuro» (v. 1), que reaparece como «voz perseguida» (v. 7) y que no se refiere a la voz del *yo poético*, sino a un ente ajeno. Por lo tanto, la lección correcta es la de *A*,³⁰ que no deja de ser arriesgada al ser el manuscrito un autógrafo. Nadie quiere enmendar la plana al autor, pero en este caso hay que hacerlo.³¹

En el mismo soneto, aparecía otro error por la difícil lectura del v. 8, cuya lectura prácticamente cada editor dio diferente (*B*: Belamich, 1981; *H*: Hernández, 1984):

³⁰ Sin embargo, Hernández, *op. cit.*, págs. 196-197, defendía la lección de *C* apoyándose en el v. 4 de «Soneto de la carta»: «que si vivo sin mí, quiero perderte», claramente puntuado en el manuscrito. Podrían aducirse, no obstante, muchos más ejemplos en los que no hay puntuación donde debería, en esta misma serie, empezando por el siguiente, del soneto «El poeta habla por teléfono con el amor», v. 9: «Dulce y lejana voz por mi (*sic*) vertida»; pero, insisto, la falta de puntuación es uno de los factores más frecuentes y dificultosos de los manuscritos lorquianos.

³¹ Cabe decir, cuanto menos de pasada, que la edición de García-Posada (Galaxia-Gutenberg, 1996) introduce un nuevo error en el v. 12 de este mismo soneto: «Dejo el duro marfil de mi cabeza», probablemente tipográfico, pero no menos grave tratándose de un texto tan problemático como el que ocupa estas páginas.

lirio maduro *A* | iris maduro *B* | limón maduro *C* | lino maduro *H*

La abundancia de *lirios* en la poesía lorquiana bastaría para descartar las demás lecturas.³²

En todo caso, las de *B* y *C* son enormemente imaginativas, pues con poco detenimiento se aprecia que la palabra empieza por «l» y no termina por «n». La de *H* tiene el inconveniente de que la voz «lino» no se registra en la poesía lorquiana ni una sola vez.

También el v. 4 del «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» provocó no pocos problemas a los editores: «llama lenta de

³² Cfr. los siguientes ejemplos, recogidos todos en el *Libro de poemas* (1921), que además guardan paralelismos evidentes con el soneto en cuestión:

Y veo secarse los lirios
al contacto de mi voz
manchada de luz sangrienta
«Canción menor»

Dulce como las sombras de la noche.
Dulce como una voz. O como un lirio.
«El canto de la miel»

Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin lunas y sin lirios,
y sin amores muertos.
«Cantos nuevos»

¿Te colgaré sobre los muros
de mi museo sentimental,
junto a los gélidos y oscuros
lirios durmientes de mi mal?
«Corazón nuevo»

Aprendí secretos de melancolía,
dichos por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.
«Invocación al laurel»

Las palabras del viento eran suaves
con hondura de lirios.
«Ritmo de otoño»

amor do estoy parando». Lo resumía, con algunas imprecisiones, Hernández (1984: 219):

Otro verso problemático es el cuarto del “Soneto gongorino”. Advirtiéndolo Belamich que el final del verso es casi indescifrable, lo que es muy cierto, transcribe literalmente: “flamme lente d’amour où je suis demeurant”. Dice la edición granadina: “llama lenta de amor do estoy parando”. El verso es verdaderamente infeliz, como propio de borrador, y no se mejora en nada si se interpreta “do estoy *pasando*”, lección menos lógica y menos poética, pero que me parecía más fiel al manuscrito. Al margen de la grafía, “parar” en el sentido de “morar” es un uso posible en Lorca, aunque es insólita la construcción con “do”, probable recurso momentáneo de una primera redacción.

El caso es menos complejo de lo que parece. Todo el tono del soneto imita, como anuncia el título, el estilo gongorino (*e. g.*, vv. 6-7: «en lirio doble de caliente espuma / con un temblor de escarcha, perla y bruma»); el *do* arcaizante es también un guiño, aquí, a la lengua de los clásicos, igual que el *parando* en su acepción en desuso como ‘acabando, pereciendo’. En el mismo verso, la «llama lenta de amor» no es más que un nuevo guiño, esta vez a San Juan («Llama de amor viva»), referente que se retoma en el segundo terceto: «llena pues de palabras mi locura, / o déjame vivir *en mi serena / noche del alma para siempre oscura*».³³ Por último, el hecho de que Lorca sustituyera por *parando* (E2) un *penando* original (E1) indica que dedicó más tiempo a reflexionar sobre este verso del que supone Hernández, y que, de nuevo, resultan imprecisos los términos «borrador» y «primera redacción». Pero, en definitiva, más que un verso «verdaderamente infeliz», no es sino un juego de referencias.

³³ Y en San Juan puede documentarse sin problemas el uso de «parando» en la misma acepción que Lorca emplea aquí. Cfr. *Glosa a lo divino*, vv. 13-16:

El corazón generoso
nunca cura de parar
donde se puede pasar,
sino en más dificultoso.

Referencias que, vale decir, se pierden a menudo en el paso de un estadio anterior a su corrección. Es lo que sucede, por ejemplo, en el soneto –también de reminiscencias gongorinas– «Llagas de amor», v. 9: «son guirnalda de amor, campo de heridas» (E1, tachado); «son guirnalda de amor, cama de herido» (E2). El poeta piensa en la asociación *cama-campo*, de amplísima tradición (desde el «e duro campo di bataglia il letto» de Petrarca a la «cama de campo y campo de batalla» o el «a batallas de amor campo de pluma» gongorinos), cuya alusión se pierde por la sustitución del sintagma en E2.³⁴

En todo caso, y dejando aparte este único ejemplo de análisis genético, las enmiendas señaladas hasta aquí fueron fijadas ya en su momento por Hernández o García-Posada –aunque no siempre con la debida justificación–, aparte el hecho de que, como puede verse, no pasan de errores sencillos de restituir (de copista, recordemos), o de lecturas problemáticas del manuscrito que han ido quedando solventadas a través de las varias ediciones que la obra ha conocido, pese a la corta historia de su salida a la luz.

Recapitulemos una vez más. Hasta aquí, he tratado de demostrar que los manuscritos conservados son traslados a limpio de borradores perdidos que transmiten el último estadio de cada soneto y, por lo tanto, la última voluntad del autor. A su vez, el problema de que los manuscritos sean originales autógrafos es, aparte la ininteligibilidad de ciertos pasajes, la transmisión de errores de copista. Algunos son sencillos de detectar y restituir, especialmente cuando el verso carece de sentido, como ocurría en el v. 12 del soneto «El poeta dice la verdad». En el mismo soneto, sin embargo, hay otro error tal vez no difícil de identificar, pero cuya restitución exige, como mínimo, cada uno de los argumentos reunidos en estas páginas. Transcribo el soneto según la edición más autorizada (García-Posada, 1996):

El poeta dice la verdad

Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores

³⁴ No he estudiado todas las posibles referencias perdidas que, sin embargo, deben de ser abundantes en los *Sonetos del amor oscuro*.

en un anochecer de ruiseñores
 con un puñal, con besos y contigo.
 5 Quiero matar al único testigo
 para el asesinato de mis flores
 y convertir mi llanto y mis sudores
 en eterno montón de duro trigo.
 10 Que no se acabe nunca la madeja
 del te quiero me quieres, siempre ardida
 con decrepito sol y luna vieja,
 que lo que no me des y no te pida
 será para la muerte, que no deja
 ni sombra por la carne estremecida.

Creo que hay una *lectio faciliior* en el v. 10: *ardida* por *urdida*.³⁵ La «madeja» del verso anterior apunta en esa dirección y, aunque el fuego del amor es uno de los tópicos recurrentes en la serie, aquí se nutre de otro: el de la guirnalda tejida con los cuerpos de los amantes. Existe un paralelismo evidente entre estos dos tercetos y los del «Soneto de la guirnalda de rosas», que en realidad puede extenderse a toda la composición:

Soneto de la guirnalda de rosas

¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
 ¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!
 que la sombra me enturbia la garganta
 y otra vez viene y mil la luz de enero.
 5 Entre lo que me quieres y te quiero,
 aire de estrellas y temblor de planta
 espesura de anémonas levanta
 con eterno gemir un año entero.
 10 Goza el fresco paisaje de mi herida,
 quiebra juncos y arroyos delicados,

³⁵ E incluso no puede descartarse que se trate de un mero error caligráfico, en cuyo caso la *lectio faciliior* debe atribuirse al editor. Como se apuntaba arriba, la caligrafía lorquiana no se distingue por su claridad.

bebe en muslo de miel sangre vertida.
 ¡Pero pronto!, que unidos, enlazados,
 boca rota de amor y alma mordida,
 el tiempo nos encuentre destrozados.

Se trata del tópico de los amantes unidos, convertidos en uno, hasta que «el tiempo», la muerte, les «encuentre destrozados». Igual que la «madeja / del te quiero me quieres», urdida «con decrepito sol y luna vieja» (también referencia al paso del tiempo). Sin esa unión, sólo queda la muerte «que no deja / ni sombra por la carne estremecida». Es también la «guirnalda de amor» del soneto «Llagas de amor» (v. 9), y la misma idea aparece de nuevo en los dos tercetos de la «Noche del amor insomne», y en el segundo cuarteto del soneto inconcluso «[¡Oh cama del hotel! ¡Oh dulce cama!]».³⁶ Las guirnaldas, como la madeja, se tejen, se *urden*; huelga decir que menos propio les es *arder*. No es necesario insistir más, porque nada de lo dicho constituye por sí solo prueba suficiente para realizar la enmienda.

Sin embargo, existe un romance anónimo de en torno a 1600 con un léxico muy similar al que apoyaría la enmienda *ardida-urdida* (vv. 1-14):

Ya que por mi suerte
 el cielo ordenó,
 siendo flor de niñas,

³⁶ En «Llagas de amor»:

La aurora nos unió sobre la cama,
 las bocas puestas sobre el chorro helado
 de una sangre sin fin que se derrama
 y el sol entró por el balcón cerrado
 y el coral de la vida abrió su rama
 sobre mi corazón amortajado.

Y en el soneto inconcluso:

¡Oh lira doble que el amor enrama
 con tus muslos de lumbre y nardo frío!
 ¡Oh barca vacilante, claro río,
 a veces ruiñeñor y a veces rama!

casarme en mi flor,
 porque mis madejas
 gozase mejor
 y urdiese con ellas
 mil telas de amor,
 me ha dado un marido
 muy á mi sabor,
 pintado á mi gusto
 cual le pinto yo.
Lo que me quise me quise me tengo,
Lo que me quise me tengo yo.

Por supuesto, las «madejas» del anónimo se refieren a los cabellos de la joven, y por metonimia a toda ella, pero inmediatamente se les da un valor metafórico por el que el amante marido urde «con ellas / mil telas de amor». Incluso el estribillo o *tornada* recuerda al insólito «te quiero me quieres» del soneto (v. 10).

Este dato, no obstante, quedaría sin fundamento alguno para sustentar la enmienda si no fuera porque Lorca poseía en su biblioteca personal, entre varios libros de romances, el *Romancero general* editado por Agustín Durán en 1851 y reimpreso hasta 1921, que contiene la pieza transcrita.³⁷ Gran amante de los romanceros y la lírica tradicional, como demuestran no solamente los hasta siete libros de romances de su biblioteca, sino incluso tres obras de Menéndez Pidal sobre lírica primitiva y romances,³⁸ creo que es muy probable que Lorca conociera el anónimo de hacia 1600. Ello no significa que lo estuviera imitando conscientemente, pero sí que el cantarcillo, de fácil rememoración, pudo aportar el léxico «madeja-urdida» y el «te quiero me quieres» al terceto comentado.

³⁷ Véase De Paepe, Christian (ed.), *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, Junta de Andalucía-Fundación Federico García Lorca, vol. VIII, 2008: *La biblioteca de Federico García Lorca*.

³⁸ Menéndez Pidal, *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Ateneo Científico, Literario y Artístico, 1919; Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; y Menéndez Pidal, *El Romancero: teorías e investigaciones*, Madrid, Páez, 1927.

En el ámbito de la poesía erótica o burlesca, he encontrado los mismos términos en un soneto del *Cancionero classense* de Ravena (Madrid, 1589, f. iv), que aparece también en el *Cancionero antequerano* (ed. Alonso y Ferreres, 1950, n.º 446), que incluyó Foulché-Delbosc en sus «136 sonnets anonymes» (*Revue Hispanique* 6, 1899, n.º 5), y que Lorca no podía ignorar:³⁹

Aquel cogerla a oscuras a la dama
y echarla, luego, mano a la camisa,
y aquel su resistir y mucha risa,
y aquel pidiros que miréis su fama;
5 aquel urdir después la dulce trama,
luego despacio, luego más aprisa,
y aquel dalle los besos muy de prisa
al tiempo que lo dulce se derrama;
aquellos gustos tanto deseados,
10 y en medio del deseo conseguidos,
hacen que el hombre adore las mujeres.
Y sin dificultad siendo alcanzados
hacen, como acontece a los maridos,
que por ellas no dan dos alfileres.

No sólo el v. 5 contiene la misma idea que Lorca transmite en la enmienda propuesta, sino que pueden rastrearse paralelismos con otros sonetos de la serie; por ejemplo, entre el v. 8 de esta composición y el v. 11 de la «Noche del amor insomne»: «La aurora nos unió sobre la cama, / las bocas puestas sobre el chorro helado / de una sangre sin fin que se derrama», donde la «sangre» es el crudo néctar amoroso en el imaginario lorquiano, o «la miel helada que la luna vierte» del «Soneto de la carta» (v. 8) o el «bebe en muslo de miel sangre vertida», con las dos imágenes juntas, en el propio «Soneto de la guirnalda de rosas» (v. 11). Todo ello, como puede apreciarse, muy próximo a este «al tiempo que lo dulce se derrama» (v. 8).

Creo que, aisladamente, ninguno de los argumentos aportados es bastante para realizar la enmienda, pero también que existen suficientes para, como mí-

³⁹ Cfr. Alzieu, Pierre; Robert Jammes & Yvan Lissorgues (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.

nimo, justificarla. Personalmente, tengo el total convencimiento de que debe llevarse a cabo.

Para concluir, cabe señalar dos problemas más a los que se enfrenta el editor de los sonetos lorquianos. El primero se refiere a la inclusión o no en la serie del inconcluso «¡Oh cama del hotel! ¡Oh dulce cama!», hallado en el ms. P-12(4), que fue publicado por primera vez en Áltera (1995) y en el apartado «Notas» de *D*, y nuevamente como inédito en el dominical *La Jornada* (1 de diciembre de 2006), con el error siguiente en el v. 8:

rana *La Jornada* | rama P-12(4)*D*

Su inclusión en la serie podría ser discutible si no fuera por la coincidencia de fechas y la evidente cercanía semántica. La referencia al «hotel», además, indica que fue compuesto, como los restantes, en la etapa de Valencia y Barcelona (finales de 1935-principios de 1936). Ante la duda de que se trate efectivamente de un soneto inacabado, baste argüir que no hay una sola vez, en la vasta obra poética de Lorca, en que dos cuartetos con rima consonante ABBA no acaben siendo un soneto.

Aceptada su pertenencia a la serie (y sin contar con el hecho de que hubiera podido ser finalmente descartado por Lorca),⁴⁰ estamos, esta vez sí, ante un borrador: en primer lugar, porque se halla en una cuartilla suelta sin marca, igual que el «Soneto de la guirnalda de rosas»; en segundo, porque contiene más correcciones que cualquier otra de las composiciones conservadas; y en último, porque lo más probable es que, de estar terminado, el autor lo hubiera trasladado a uno de los folios con membrete del Hotel Victoria que contienen diez de los once sonetos acabados. En el segundo verso, a la palabra «blancura» se le ha añadido posteriormente una *s* por motivos métricos, al haber sustituido el autor «y tierno frío» por «y rocío».

El segundo problema es qué editar, atendiendo a los testimonios de Luis Rosales sobre la obra que Lorca estaría llevando a cabo, el *Jardín de sonetos*.⁴¹

⁴⁰ Si bien es mucho más probable que Lorca lo dejara apartado con la idea de terminarlo en algún momento, pues su costumbre es tachar hasta lo ilegible las composiciones que abandona sin concluir. Véase *supra*, n. 17.

⁴¹ Otro de los problemas esenciales que se planteaba Hernández, *op. cit.*, págs. 217-222.

Varios editores han dado ya su parecer al respecto. Personalmente, creo que la mejor solución es editar todos los sonetos conocidos a excepción de los «Sonetos satíricos a Giménez Caballero» y los pertenecientes al ciclo de *Capdepón* (cuya signatura no se da abajo). Qué hacer con el soneto «A Carmela la peruana, agradeciéndole unas muñecas» es también cuestión delicada. Aunque las fechas permitirían incluirlo como obra de madurez en la serie, se distancia bastante del resto de composiciones: está escrito en versos alejandrinos; el motivo es absolutamente circunstancial (Lorca llegó a mandárselo a la propia Carmela Condon); y, aunque otros fueron también motivados por hechos cotidianos (las visitas a la tumba de Herrera y Ressig y de Albéniz, la imitación de Alberti), esos otros trascienden la circunstancia para tratar temas sumamente poéticos y, además, recurrentes en la obra sonetística lorquiana, cosa que no sucede en «A Carmela la peruana».

Algo parecido ocurre con «La mujer lejana – Soneto sensual», de enero de 1918, el considerado primer soneto de Lorca, de tintes todavía marcadamente modernistas, en alejandrinos, aunque cercano en tono e intención al soneto sin título «[Yo la he visto pasar por mis jardines]». ⁴²

Resumo, para terminar, la localización de todos los sonetos de Lorca con el fin de dar una última facilidad al editor que haya de enfrentarse a estos textos:

- 1) «La mujer lejana – Soneto sensual» (9 de enero de 1918): ms. 973 AGL.
- 2) «Soneto – [Yo la he visto pasar por mis jardines]» (10 de enero de 1918): ms. 976 AGL.
- 3) «En la muerte de José de Ciria y Escalante» (18 de julio de 1924): ms. P-12(9) AGL.
- 4) «Soneto – [Largo espectro de plata conmovida] (julio de 1925): ms. P-12(8) AGL.
- 5) «Cisso» [*inconcluso*] (1925): ms. P-12(7) AGL.

⁴² Véase Piero Menarini, «El primer soneto de García Lorca», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 de agosto de 1983, Brown University, Providence), Madrid, Istmo, 1986.

- 6) «Soneto de homenaje a Manuel de Falla, ofreciéndole unas flores» (9 de febrero de 1927): *La estafeta literaria* n.º 456, pp. 4-7.
- 7) «Soneto – [El viento explora cautelosamente]» (agosto de 1927): ms. P-12(1) AGL.
- 8) «Soneto a imitación de Rafael Alberti – [Cuatro arcángeles, sí, de verde menta]» (1928): ms. CAP-1(7) AGL.
- 9) «A Carmela Condon, agradeciéndole unas muñecas» (1929): Roque Scarpa, *El dramatismo en la obra de Federico García Lorca* (Santiago de Chile, 1961).
- 10) «Adán» (1 de diciembre de 1929): ms. P-12(5).
- 11) «Soneto – [Yo sé que mi perfil será tranquilo]» (diciembre de 1929): ms. P-13(27) AGL.
- 12) «Soneto de esperanza» [*inconcluso*] (c. 1932): ms. P-10(1) AGL.
- 13) «Epitafio a Isaac Albéniz» (enero de 1936): ms. P-12(3) AGL.⁴³
- 14) «En la tumba sin nombre de Herrera Reissig en el cementerio de Montevideo (1936): P-12(2) AGL.
- 15) «A Mercedes en su vuelo» (1936): ms. perdido, OC (Aguilar, 1940).

CONCLUSIÓN

Excepto la primera parte de este artículo (que únicamente resume lo ya sabido sobre la transmisión del texto), y la última (donde se tratan algunas cuestiones tangenciales relativas al resto de la producción sonetística lorquiana), creo haber solventado correctamente ciertos errores de base cuya aceptación provocaba, como hemos visto, otros errores menos teóricos.

⁴³ Escrito en papel con membrete del Majestic Hotel Inglaterra del Paseo de Gracia, en Barcelona.

Así, demostrar que los manuscritos transcriben los dos últimos estadios conservados del proceso de composición de la serie (y, por lo tanto, la última voluntad del autor), permite desechar cualquier variante transmitida por ediciones tempranas, puesto que parte de copias de estadios anteriores a los conservados en los manuscritos (cuestión fundamental, por ejemplo, para fijar los títulos). Del mismo modo, aclarar que no se trata de «borradores en primera redacción», sino de copias a limpio provisionales, permite que puedan tenerse en cuenta los problemas relativos a un manuscrito original autógrafo.

El mayor de tales problemas es que este tipo de manuscritos transmite errores de copista cuya restitución, al tratarse de originales autógrafos, se dificulta. Dos encontrábamos en «El poeta dice la verdad» (vv. 10 y 12), uno («que lo no que me des y no te pida») de detección y enmienda sencillas; el otro, «ardida» en lugar de «urdida», quizá no tan evidente. Creo firmemente en tal enmienda, y también que los argumentos aportados, a falta de más, son bastantes para justificarla.

SERGIO MORENO JIMÉNEZ

Universitat de Girona